

Yale University

---

From the Selected Works of Aaron Gerow

---

February, 1994

“I want to see Seijun’s films once more before I die” — The Suzuki Seijun Incident and Postmodern Spectatorship / 「清順の映画、もう一度見て死にたい」——鈴木清順問題とポスト・モダン観客性

Aaron Gerow



Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/10/>

This article on Suzuki Seijun's firing from Nikkatsu was the first major piece I published in Japanese. The journal *Image Forum* was doing a special feature on major incidents in Japanese film history and for some reason they invited me to write about one incident. The article is a selection from a much longer paper I wrote as a graduate student on the incident (which, for some reason, I have still not yet published, even though some have cited it in their work). It's a very early work and I would do a lot more if I wrote it now, but there's not much on the incident in English, so I thought I should provide what I actually published.

The English original was translated into Japanese by Morimoto Masashi.

The bibliographic information for the published version is as follows:

“‘Seijun no eiga, mō ichido mite shinitai’: Suzuki Seijun mondai to posuto modan kankyakusei,” Translated into Japanese by Morimoto Masashi. *Image Forum* 169 (Feb. 1994): 75-83.

This PDF file combines the original English version with a copy of the published Japanese version.

Original English manuscript for:

“Seijun no eiga, mō ichido mite shinitai”: Suzuki Seijun mondai to posuto modan kankyakusei,”  
Translated into Japanese by Morimoto Masashi. *Image Forum* 169 (Feb. 1994): 75-83.

## “I want to see Seijun’s films once more before I die” The Suzuki Seijun Incident and Postmodern Spectatorship

By Aaron Gerow

Those who have theorized the postmodern as politically liberatory have frequently done so through an alternative image of the reader or viewer. Indebted to post-1968 French theory, they have envisioned the freeing of the signifier from the tyranny or the signified not only as a means of liberating artistic production from the cultural equivalent of high capitalism—high modernism—but of unchaining the reader. Roland Barthes, after all, tied the death of the author to the birth of the reader. The text, no longer framed by authorial intention or even the latent structure described by structuralist criticism, was now open to linguistic play between a multiplicity of texts and contexts. The reader/viewer was no longer obligated by an imperative to apprehend the "theological" message of the text, but was able to join in the play that indefinitely deferred meaning through a mode of reading now equivalent to writing. As in deconstruction or British Cultural Studies, reading or watching itself became as potentially politically liberatory as textual production.

Textual analysis may then not be sufficient to evaluate the Japanese postmodern; the issue should also focus on the activities of the reader or viewer within a historically mediated cultural context. While the issue of the Japanese postmodern is fraught with complications—the primary of which concerns the nature of a Japanese modern—a consideration of specific case histories may offer us insight into the problems revolving around readership in contemporary Japan. To this end, I would like to take up an example of a politically involved form of viewership in the Japanese film world: Nikkatsu's firing of Suzuki Seijun in 1968 and the protest movement that subsequently arose. One can see in the movement itself and the discourses produced by it a debate over spectatorship that reveals much about the problem of viewing cinema in post-1960s Japan.

The Nikkatsu contract director Suzuki Seijun was fired by the company president Hori Kyūsaku on April 24, 1968. The incident might have remained a matter internal to the industry if Hori did not, at the same time, also decide to block future distribution of all of Seijun's films, forcing the cancellation of a major retrospective of Seijun's works planned by the Shine Kurabu Kenkyūkai (Ciné-club Research Society) to start on May 10. In an oft quoted outburst, Hori explained to the ciné-club head, Kawakita Kazuko, that

Suzuki Seijun is a director who makes incomprehensible films. Therefore his films are not good films. Showing such films is an embarrassment to Nikkatsu. Nikkatsu cannot have the image that it is making films that only one group of people can understand.<sup>1</sup>

With Seijun himself taking Nikkatsu to court for breach of contract, reaction within the film community as a whole was swift and broad based. The Suzuki Seijun Mondai Kyōtō Kaigi

---

<sup>1</sup> Quoted in Ueno Kōshi, “Suzuki Seijun tatakau,” in *Suzuki Seijun zen'eiga*, ed. Ueno (Tokyo: Rippū Shobō, 1986), 227.

(Suzuki Seijun Incident Joint Struggle Committee<sup>2</sup>) was soon formed to coordinate opposition, bridging both sides of the screen—viewers and filmmakers—in a movement that was best manifested in a series of demonstrations in front of Nikkatsu headquarters and in a set of panel discussions that related the issue to larger filmic and social concerns. Given that the protests concerned not only contractual legality or the right of a filmmaker to produce his own work, but also the right to see films now blocked from distribution, the Suzuki Seijun “problem” became a centerpoint for asking what it meant to watch movies in late 1960s Japan.

It is important to recognize that Hori’s statement was as much about the role of the cinematic audience as about the supposed unprofitability of Seijun’s films. Central to Hori’s reasoning was a concern for how spectators would read, first, the corporate image of Nikkatsu, and second, Seijun’s work. In both cases, what concerned Hori was the possibility of aberrant readings. Given the importance of corporate image to the Japanese studio system, it was not deemed commercially acceptable to sport an ambiguous image—one capable of being read in multiple ways—let alone a negative one. It was considered essential that interpretations of Nikkatsu’s image be positive and uniform.

While the issue of Seijun’s “incomprehensibility” clearly related to the definition of Nikkatsu’s image, threatening to sully that portrait, it is important to recognize how this discourse on knowledge was imbricated with the fear of alternative viewing strategies. At one level, as was later indicated in Nikkatsu’s court briefs, Hori was attempting to assert a universal standard of comprehensibility, constructing a homogeneous audience under the rubric of the “national masses” (*kokumin taishū*). Hori was a “servant” (*hōshisha*) of “national entertainment” (*kokumin goraku*),<sup>3</sup> who, following the logic of mass, modern consumer capitalism, needed a product consumable by the lowest common denominator to succeed.

One should see this massification of the film viewer, however, not as an assertion that the Japanese audience was genuinely a mass one which read films uniformly, but rather as a strategy involving corporate power over spectatorship. Hori was as aware as anyone else of the drastic changes in audience demographics in the 1960s, with the middle-class family largely deserting cinema and the cities for TV and the suburbs, leaving young urban males as a primary target base. This shift led studios to shift from traditional melodramas to the genres of most interest to the remaining audience: action and sex exploitation films (both of which became Nikkatsu’s staple in different periods). Hori, therefore, could not have been ignorant of the fact that the days of a homogenized, mass motion picture audience had long passed (if they had ever existed). In complaining that he did not wish to produce films only a certain group could appreciate, he could not have been afraid he would then be favoring that group over the “national masses” by producing specialized films—Nikkatsu was already doing that. Rather it appears Hori’s fear was that he would be supporting a particular *kind* of viewership—namely, the one represented by Seijun’s fans and the ciné-clubs. Not that he objected to this college age audience; they were a central part of the Nikkatsu audience. What constituted a real danger was that within this particular fandom, and within the ciné-club context, such an audience’s mode of spectatorship could not be controlled by the industry as a massified audience’s could. While Hori certainly had objections to Seijun’s films themselves, particularly *Branded to Kill* (*Koroshi no rakuin*, 1967), what equally troubled Hori was precisely the way these audiences were watching films, as several observers were perspicacious enough to point out.

Satō Tadao, in paraphrasing Hori’s notorious declaration, located Seijun’s audience at the center of Hori’s reasoning. In Satō’s version of Hori’s mind-set, it was not the fact that Seijun’s films had attracted a select audience that bothered Hori, but rather that Seijun’s fame within a

---

<sup>2</sup> “Mondai” is often translated as “problem,” but I have opted for “incident” for clarity. On some occasions, I will use “problem” to emphasize how this was not just an incident, but also a problem for film culture at the time.

<sup>3</sup> Kawarabata Yasushi, “Nagai nagai tatakai—Suzuki Seijun jiken repōto 6,” *Eiga hyōron* 26.2 (1969), 60.

“high-class” (*kōkyū*) viewership had prompted Seijun to make incomprehensible films.<sup>4</sup> The origin of the problem then lay in the audience, not in Seijun. Ueno Kōshi’s analysis, written twenty years after the fact, is the most incisive. To Ueno, the ciné-clubs threatened the monopoly power of the studios by creating an alternative mode of distribution that by-passed the Big Five studios and established new and closer relations with filmmakers. Within the ciné-clubs, the audience “had pushed their independent choices (*jishuteki sentaku*) forward, undermining an industry that had, until then, held production, distribution, and exhibition all in one hand, showing films with programs only it had produced.”<sup>5</sup> Ciné-clubs, especially by producing their own literature on film, wrested the power to speak about and interpret cinema from the industry, allowing for forms of autonomous spectatorship that undermined the ideal of a mass audience. To Ueno, it was only natural that Horii would use the Seijun incident to undermine the form of audience behavior represented by the ciné-clubs.

Both the ciné-club movement and the Suzuki Seijun Mondai Kyōtō Kaigi can be interpreted as marking a break with the modern culture industry. In Adorno and Horkheimer’s sense of the term, a modern culture industry, as an industry, standardizes production and regulates consumer demand (ensuring the reliability of sales) by producing a cultural commodity defined by formulas that have become ingrained in patterns of consumer desire. Modernity is then defined in part by the degree to which culture industries succeed in creating a truly mass audience. Postmodernity, then, to those who see it as politically liberatory, marks the demise of mass consumption and the freeing of consumer desire from industry manipulation. This, ideally, was what the ciné-clubs and the Kyōtō Kaigi aimed to do. By organizing spectator desires “to see the films they want to see,”<sup>6</sup> they represented a break in the industry monopoly over cinematic knowledge. While a culture industry constitutes (political) authority over culture under the guise of the totalization of culture and the elimination of cultural political activity, the ciné-club movement represented an effort to reintroduce politics into the cultural sphere through forms of cinematic knowledge independent of industry control. If Horii’s action was then, in the words of the Kyōtō Kaigi’s first declaration, “a bald-faced insult and disregard against all audiences,”<sup>7</sup> then the Kyōtō Kaigi itself would both defend the audience’s right to “freely view films that are freely made,”<sup>8</sup> as well as create the kind of broad based coalition between viewers and filmmakers that could construct subjectivities capable of approaching cultural texts in ways other than how they had been pre-read by the industry.

Part of this project involved redefining private property through a new conception of viewership. If a culture industry is based on the defining the cultural artifact as the commodity form of private property, the Kyōtō Kaigi offered a different vision. One of the common criticisms of Nikkatsu’s ban on the distribution of Seijun’s films was that it took a collectively produced object that had become cultural property and re-appropriated it as private property. The Director’s Guild of Japan, for instance, declared that once a film was released for public viewing, it ceased to be exclusive property of the studio and became a “cultural property” (*bunkateki shosan*).<sup>9</sup> Central to the argument was the fact the film was publicly viewed. For it was when the film was seen by the general audience that the audience appropriated it using their own independent modes of reading. If a film is not a film until it is seen, then spectators could

---

<sup>4</sup> In Satō’s words, “Nikkatsu’s objection, to put it simply, was that because such films were praised by groups of high-class fans such as the Shine Kurabu Kenkyūkai, things went to Seijun’s head and he made films the masses could not understand.” Satō Tadao, *Gendai Nihon eiga* (Tokyo: Hyōronsha, 1969), 362.

<sup>5</sup> Ueno, “Suzuki Seijun tatakau,” 224.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> The pronouncement is reproduced in Kawarabata Yasushi, “Kyōtō Kaigi de eiga kaikaku e—Suzuki Seijun jiken repōto 3,” *Eiga hyōron* 25.9 (1968), 65.

<sup>8</sup> “Habahiroi undō o tenkai,” *Yomiuri shinbun*, 11 July 1968, evening edition: 12.

<sup>9</sup> Kakita Seiji, *Nihon Eiga Kantoku Kyōkai no 50-nen* (Tokyo: Nihon Eiga Kantoku Kyōkai, 1993), 144.

collectively appropriate private property because they created films through viewing and that was not the private property of the studios.

By connecting the Seijun episode to these larger problems of social control and power, the Kyōtō Kaigi attempted to define what was essentially a matter internal to the film industry as a social and political issue. In particular, opponents of Nikkatsu connected the Seijun “problem” to contemporary incidents involving the arbitrary use of state power. The year 1968 saw several occasions in which police interfered with independent film production, such as when they arrested an Ogawa Productions cameraman at Sanrizuka or confiscated the footage shot by the film circle at Kokugakuin University of demonstrations in Shinjuku. The general opinion voiced during the second panel discussion organized by the Kyōtō Kaigi was that, to quote one participant, “these events involving the confiscation of film are the manifestation of what was latent in the Suzuki Seijun incident.”<sup>10</sup> The state exercise of power against political activity and expression was equated with corporate assertion of control over cultural activity; industry and government were linked in a complex critique connecting political authority with cultural power. Although police intervention in film production manifestly involved the issue of freedom of expression, the members of the Kyōtō Kaigi, by conjoining the suppression of political filmmaking with the inability to watch even the commercial films spectators desired, were, on the one hand, equating film spectatorship with a form of political production, as well as, on the other, interpreting independent film production as a model of, though not the exclusive form of, radical viewership involving the critical perception of social and political phenomena.

The postmodern form of spectatorship articulated by the Suzuki Seijun Mondai Kyōtō Kaigi was then defined both by the support of autonomous viewing strategies as well as by the politicization of those modes of interpretation. Implicit in this liberation of the spectator, however, was the fact that rejection of the modern culture industry could be considered politically progressive only in so far as these independent viewer subjectivities were supported by institutions such as the ciné-clubs or the Kyōtō Kaigi that were themselves connected to the larger social and political movements of the time. Aberrant readings proffered by atomistic individuals could not conceivably counter the power over interpretation wielded by a culture industry. It is this proviso, however, that helps us discern what was to be the inherent failing of the movement to support Suzuki Seijun: a contradiction in the conception of spectatorship that ultimately undermined the attempt to construct a politically liberated postmodern viewer.

The definition of criticism was central to this contradiction. When Seijun sued Nikkatsu for damages, also demanding an apology from Hori, part of Nikkatsu’s defense was to argue that Hori’s statement was a genuine criticism (*hihyō*) of Seijun’s work. Opponents of Nikkatsu considered this absurd. As Kawarabata Yasushi wrote with sarcastic zeal: “So Hori’s statement, ‘Suzuki Seijun: incomprehensible,’ was in fact splendid criticism.”<sup>11</sup> While such a position was necessary if opponents were to counter the reading of Seijun’s films Nikkatsu wished was uniform and under its control, it simultaneously undermined the movement’s effort to support “free viewing” by establishing an elitist hierarchy between what was truly film criticism and what was not, chaining the viewer to a standard of proper spectatorship. Such exclusionism, also manifest in the power structure within the Kyōtō Kaigi, disturbed observers at the time.<sup>12</sup>

This conception of criticism was not unrelated to transformations in the film critical world at the time. Ueno Kōshi has convincingly shown how not only the Suzuki Seijun “problem”, but also Seijun’s oeuvre as a whole provided a stimulus for a major transformation in Japanese film

---

<sup>10</sup> Kawarabata Yasushi, “Suzuki Seijun jiken repōto 7,” *Eiga hyōron* 26.3 (1968), 99.

<sup>11</sup> Kawarabata Yasushi, “Wakai kōshō e ba o utsusu—Suzuki Seijun jiken repōto,” *Eiga hyōron* 28.6 (1968), 62.

<sup>12</sup> See, for instance, the complaints expressed in “Suzuki Seijun Mondai Kyōtō Kaigi wa kore de ii no ka,” *Eiga geijutsu* 254 (1968).

criticism in the late 1960s. It was the “style that thoroughly trampled on meaning”<sup>13</sup> in Seijun's films that prompted a revolt against the form of humanist criticism that reduced the abundance of film experience down to whether or not a film realistically depicted social problems. To tie Seijun's films down to a set interpretation destroyed not only the excitement of Seijun's purely filmic, but also its ultimately meaningless cinematic play, contradicted the movement towards free spectatorship represented by the ciné-clubs and the Kyōtō Kaigi. The new criticism, which eventually came to be represented by the writings of Hasumi Shigehiko (who participated in the Seijun demonstrations), would preserve the experience of cinema by speaking of films as films.

Such a shift mirrors in certain ways that experienced earlier in American and European film criticism with the arrival of auteurism and cine-structuralism, both efforts to reject social realist criticism in favor of a cinema specific mode of viewing. In addition, it also shares other basic premises with modes of postmodern criticism in its radical rejection of the logos of textual meaning and in its effort to free the spectator. However, it is important to note how this vision or criticism only exacerbated the contradictions inherent in the Kyōtō Kaigi. For by excusing criticism from the necessity to search for meaning it rendered apolitical the elitism inherent in the Kyōtō Kaigi. The problem was not with the conception or the text as without meaning; as Andreas Huyssen has argued, postmodernism can be politically liberatory if even essentially apolitical works like Pop Art can be re-appropriated and re-inscribed within a political movement.<sup>14</sup> This, in a sense, was precisely what the Kyōtō Kaigi was attempting to do. The problem was that the new film criticism undermined that effort by insisting that criticism remain faithful to the cinematic quality of the text. The text was freed from the tyranny of meaning, but criticism was left indentured to a new logos: no longer humanism, but the cinematic. While spectators were then free to the extent they were not required to read a text as a social realist document, they were prevented from liberating themselves from the transcendental truth of the cinematic and its representative, the auteur (e.g., Seijun). The imperative behind critical activity was to preserve the cinematic precisely by separating it off from all other forms of meaning, including the political. This dedication to the purity of the medium then holds more in common with the 1950s high modernism of Clement Greenberg than with postmodernism. The latent elitism of the Kyōtō Kaigi metamorphized into a cinematic solipsism best represented by a placard visible at one of the anti-Nikkatsu demonstrations: “I want to see Seijun's films once more before I die.”<sup>15</sup> Devoted to preserving the meaningless, yet inherently cinematic quality of the text, criticism and spectatorship itself ultimately descended into a form of auto-eroticism that valorized the hermetically sealed movie theater over the coalition building necessary to counter the power of a culture industry.

In valorizing the cinematicity of Seijun's works, his supporters lost sight of what the Kyōtō Kaigi best represented: a notion of critique that understood the place of cinema in a larger historical conjuncture. While the discourse of the Kyōtō Kaigi articulated a complex analysis of the political role of cinema and spectatorship, its form of incisive viewing of social and cinematic phenomena was later drowned in a mode of intoxication with the cinematic image. It is important to note that post-1968 French and British film theory defined its postmodernity by rejecting the notion of cinematic specificity as logocentric as well as by tying the ideal of liberated viewing to the activity of politically radical critique. Without this oppositionality, post-Seijun incident Japanese film criticism, represented by Hasumi and his many imitators, fails to escape subservience to cinema and the cinematic text. Far from separating itself from the film and critiquing its place within the culture industry, criticism became an appendage to the text, and

---

<sup>13</sup> Ueno Kōshi, “Furidashi ni modoru kantoku,” in *Suzuki Seijun zen'eiga*, 10.

<sup>14</sup> See Huyssen's chapter “The Cultural Politics of Pop” in his *After the Great Divide* (Bloomington: Indiana University Press), 141-159.

<sup>15</sup> Quoted in Ueno, “Suzuki Seijun tatakau,” 222. A perhaps more accurate, though less smooth translation would be: “I want to see Seijun's films once more and then die.”

therefore, often unwittingly, to a newer, more postmodern form of the culture industry defined by the effort to control consumer desire by dividing the audience into smaller, more manageable “taste groups.” The rejection of textual meaning became less a form of liberation (as it was in deconstruction) than a surrender to the simulacrum. If the kind of spectatorship born of the Suzuki Seijun Mondai Kyōtō Kaigi could be termed postmodern, we must ask whether it was less a political liberatory form of postmodernism, than the fundamentally reactionary and debilitating form described by Fredric Jameson as the cultural logic of late capitalism.



のである。空洞化は進む一方。

下請けで鍛えられた各国のアニメーターたちは力をつけた。韓国は技術と共にギャラも日本と差がなくなり、今やアメリカ相手に稼いでいる。92年の広島国際アニメフェスで見た韓国の長編は力作だが、明らかに日本のテレビアニメのあざとい演出や動きの模倣が目立った。独自の作風を早く作りあげてほしい。本家の日本はパブルが消え、スポンサーが減り、テレビアニメも減り、今や沈滞状態だ。

その一方で、《ユネスコ・アジア文化センター》がアジアの人々の識字率向上を目的とする教育アニメ「ミナ笑顔」を製作した。日本から鈴木伸一、マレーシアから人気漫画家ラットが共同演出し、あたたかな気持ちのいい短編ができた。おもな作画スタッフは東映動画の下請けをしていたマレーシアのプロダクションである。

ユネスコはこの後、アジア各国の民話それぞれを国でアニメ化する遠大な企画を立てている。日本のアニメの下請けプロがそうした企画に参加し、やがてその国独自のアニメ史が始まれば、日本の海外下請け開拓も何かのお役に立ったといえそうだが。

ホームドラマの代用品、劇映画の代用品

現在、週一回30分のテレビアニメ番組は29本。一番人気は『美少女戦士セーラームーンR』だが『サザエさん』『コボちゃん』『クッキン』『クレヨンしんちゃん』『ツヨシ』ばかりしなさいなどの日常生活アニメの多さが目立つ。これらはアニメ独特の飛躍もデフォルメもファンタジーもほとんどなく、昨今さっぱり見なくなったホームドラマの代用品ふうである。この『普通の日常動作だけのアニメ』は、高畑勲の『アルプスの少女ハイジ』から始まり『火垂るの墓』おもひでぼろぼろ』と完成した技術だが、現在はそれが長編アニメの主流になっている。

最初に書いた氷室冨子原作のほろに青春映画『海がきこえる』がそうであり、景山民夫原作の少年と水棲恐竜の物語『遠い海から来たCOO』(角川逮捕のおおりに公開が危ぶまれたのは事件の一つ)も、現在制作中のパンダイビジュアルの新作も、アニメらしい誇張や飛躍はなく、すべて実写とSFEXで可能な演出ばかり。まあ見飽きた顔の俳優たちよりは、アニメの人物の方がリアリティがある。手描きの背景なら理想のロケ地も光線も思うまま。俳優のスケジュールやロケ先で発生す

るトラブルなどのリスクの心配ゼロ。かつ劇映画よりぐっと低予算。日本のアニメは結局(劇映画の代用品)か。アニメ・ブームの頃はそれでもスペースオペラという日本映画の不得手なジャンルを代行、という意義があったが、今や日常小市民映画さえアニメが代行する。当然、背後にはしなびかかった日本映画界と、疲れきった社会がある。

CMに懐古趣味がはやり、ズレてしまった『サザエさん』も男はつらいよ』も止めるに止められぬ人気、その上小津の再認識。失われた暖かい家庭や人間関係へのノスタルジア。それがアニメに及んだのだ。アニメぐらいいもつと奔放に、多種多様でもよかろうに。

『ぼのぼの』はその意味ではたしかに『アニメ』なら『ぼのぼの』があの漫画を長編アニメにしよう、と考えること自体、首をひねる。これまた極めて小劇場演劇風。原作の愛読者大会用イベント映画のおもむき。

そこで最初に戻って、高畑勲の新作が待たれる。日常でもなげりや人間ドラマでもない『平成狸合戦・ぽんぽこ』。どつやら『じゃりん子チエ』以来の爆笑アニメらしく、これは嬉しい。私はアニメで笑いたい！高畑さん、期待します。世界は狸を待っている！

◆特集◆ 日本の映像——事件10傑

# 「清順の映画、もう一度見て死にたい」

## 鈴木清順問題とポスト・モダン観客性

ポスト・モダンを政治的に自由な何ものにもとられないものとして理論化しようとする者たちは、しばしば既存とは別の読者、あるいは観る者のイメージを想定することを成し遂げてきた。彼らは一九六八年以降のフランスの批評理論に従って、芸術作品を高度資本主義——高度に発達したモダニズム——における文化の等価化から解放するためのみならず、読者解放のための手段として、シニフィアン(意味するもの)をシニフィエ(意味されるもの)の専制から解放することを構想してきた。結果として、ロラン・バルトは作者の死を読者の誕生と結びつけた。もはや作者の意図や構造主義批評が描く潜在的構造によって枠にはめられることがなくなったテキストは、いまやテキストとコンテキストの多様性のあいだでくりひろげられる言語学的戯れへと開かれていくのだ。読者、あるいは観る者もはやテキストの「神学的」メッセージを理解するという義務を負うことなく、いまや書くことと対等になった読みのモードを通じて無限にその意味を変化させ続ける戯れに参加することが可能となった。デコンストラクション、あるいは英国における文化研究の場合がそうであるように、読むこと、あるいは観ること自体がテキスト生成と同様に政治的に何ものにもとられない自由なものとなったのだ。その意味では、テキスト分析だけでは日本のポスト・モダンを評価する方法としては十分ではないということになる。歴史的に媒介された文化的コンテキスト内での読者、あるいは観る者の活動を中心に問題を論じる必要がある。日本のポスト・モダンという問題は複雑さをともなうが、その第一の要因として日本のモダニティーというものが果たして存在したのかどうかという問題がある。ある特定の歴史的事件を考察することによって現代日本で読者とどうあるべきかという命題を



鈴木清順監督

アーロン・A・ジェロー  
訳=森本正史

ていることを認識しておくのは重要なことである。堀の論理の中心となっているのは、観客がまず第一に日活という会社のイメージ、そして第二に清順作品のイメージをどのように読みとるかということに対する懸念である。どちらの場合にも堀が心配しているのは間違った読みの可能性である。日本のスタジオ・システムにおける映画会社のイメージの重要性を念頭において考えると、マイナス・イメージはいうまでもなく、あいまいなイメージ——多様な読みの可能なイメージ——をうちだすことは興行的に好ましいことではない。日活のイメージの解釈は前向きで普遍的なものであることが絶対と考えられていたのだ。

清順作品の「不可解性」という問題は、会社の顔に泥を塗りにかかないという点で明らかに日活のイメージ決定に関わってくるが、一方で知識をめぐることのような言説がどのようにして既存とは別の観客たという戦法にたいする恐怖感と重なりあっていたのかを認識することは重要である。一つのレビューの問題として、後に日活側が法廷での摘要のなかで述べたように、堀は「国民大衆」というお題目のもとで同質の観客層を構築することによって、理解しやすさの普遍的水準を守ろうとしたということがある。堀は「国民娯楽」の「奉仕者」であり、近代消費者資本主義、すなわち大衆の論理に従って、最も社会的な水準の低い層にも消費（＝理解）可能な製品を必要としていたのだ。

しかし堀のこの映画観客の一般大衆化を、日本の観客が映画を画的に読み取る純粋な大衆だという断定としてとらえるのではなく、観客性に対する企業側の支配に関連した一つの戦法としてとらえる必要がある。堀は他の人たちと同様に一九六〇年代における観客性の急激な変化に気づいていた。中流層の家族客が映画館と都会を離れてテレビと近郊へと移行し、都会の若い男性客が映画の主要なターゲットとして残された。この観客層の移行によって、大手映画会社は伝統的なメロドラマを捨てて、残った観客の興味を引くようなジャンル、つまりアクション映画とピンク路線の映画を撮るようになった（この両ジャンルとも日活の主要作品となっていた）。したがって、堀が均質化された大衆映画観客あくまでもそういうものが存在していたと仮定したらの話だが）の時代がとうに過ぎ去っていることに気づいていなくなったわけがない。彼はある特定のグループにしか評価されない映画を作りたくない主張したが、特殊な映画をつくることによって国民大衆よりもそのようなグループをターゲットにすることを恐れていたわけでは決してない——日活はもうすでにそのような映画を作っている

注2 河原畑寧「長い長い闘い——鈴木清順レポート6」「映画評論」(1969年2月号) p.60に引用されている。

とりまいては種々の問題を洞察することができると思われる。私はこの論考のなかで、日本映画界における政治的に複雑さを帯びたある観客性の形成を例としてとりあげてみたいと思う。それは日活による鈴木清順の解雇とそれに続いて起った抗議運動についてである。この問題そのものと、そのなかで出てきた言説のなかに、一九六〇年以降の日本において映画を観るという問題について多くを明らかにしてくれる、客観性をめぐっての討論をみいだすことができる。

日活専属の監督鈴木清順は一九六八年四月二四日、社長堀久作によって解雇された。もしも堀が同時にそれ以降の清順の全ての作品の配給を封鎖し、シネ・クラブ研究会によって企画されていた五月一日から開催予定の清順作品の特集上映会へのプリント貸出しを差し止めたりしなければ、ことは映画界内部の問題としておさまっていたであろう。これまで幾たびとなく引用されてきた暴言のなかで、堀はシネ・クラブの会長川喜多和子に次のように語っている。

「鈴木清順はわからない映画を作る監督である。したがって鈴木清順の映画はよくない映画であり、それを上映するのは日活の恥である。日活が一部のみにしか理解されない作品を作っているというイメージを与えることはできない。」

清順が日活を契約違反で告訴するとともに、映画界内部での全体としてのこの事件に対する反発の基盤が迅速に固められていった。対立を調整するために鈴木清順問題共闘会議がすぐに結成され、スクリーンを挟んで両側に位置する二つの存在——観客と映画の作り手——を日活の首脳部に対して繰り広げられた一連のデモンストレーションのなかでも最も際立った一つの運動へと導き、パネルディスカッションを開いてこの問題をさらに大きな社会的、あるいは映画そのものの抱えた問題と結びつけていった。これらの抗議運動が契約の正当性、あるいは映画作家の自分自身の作品を作る権利のみならず現在配給を封鎖されている作品を観る権利にも関わっていたとすれば、鈴木清順問題は一九六〇年代末期の日本において映画を観ることにいったいどういう意味があったのかという問題を考えるときの焦点となるだろう。

堀の発言が、清順の映画の興行的失敗を恐れていることと同時に、映画の観客の役割について触れ



注1 上野昂志「鈴木清順闘う」、『鈴木清順全発言』(立風書房、1986年) p.217に引用されている。

部分的には文化産業が真性の大衆化した観客を作りあげることほどの程度まで成功しているかによって規定することが可能である。そしてポスト・モダン時代は、それを政治的に自由なものとみなす者にとって、大量消費の終焉と消費者の欲望が産業によるコントロールから解放されることを意味することになる。まさにこれこそシネクラブと共闘会議が、観念的にはもくろんでいたことである。「見たい映画を見よう」という観客の要求を組織したことによって、彼らは映画知識の産業側による独占状態の崩壊を象徴することになった。文化産業が文化の総合化と政治活動の排除という名目のもとに文化に対する完全な(政治的)権威を築いていたのに対し、シネクラブ運動は、産業側の支配から独立した映画知識という形態を通じて文化領域に政治を再導入しようとする努力を象徴している。もしも堀の言動が、共闘会議の第一声明のなかで言われたように「観客全体への露骨な侮辱と無視」だとするならば、共闘会議自体は観客の「自由」に作られた映画を自由に見る「権利」を守るとともに、観客と映画の作り手とのあいだに幅広い基盤をもった連合関係のようなものを作り上げたということになる。それによって、産業側によってあらかじめ読まれたものを解釈するといった方法とは別のやりかたで文化的テキストにアプローチすることができるといって主体性を築きあげることが可能となったのだ。

このプロジェクトには、新しい観客性のコンセプトを通じて私有財産を再定義しなおすという試みも含まれていた。もしも文化産業が文化産物を私有財産の商品形態として定義することに基づいているならば、共闘会議はそれとは違ったヴィジョンを提示したことになる。日活の清順映画の配給封鎖に対する一般的な批判の一つに、日活が集合的に生産される文化財産となつていくものを再び私有財産として占有しているという批判があった。例えば日本映画監督協会は、映画がいったん一般に公開されれば、その作品はもはや映画会社だけの占有財産ではなく、「文化的所産」と宣言した。議論の中心は、その映画がすでに一般に公開されているという点に絞られた。映画が一般の観客に公開された時点から、観客は自分自身の読みのモードによってその作品を自分のものにするのだ。映画は人に見られるまでは映画ではないならば、観る者は映画という私有財産を共有することができず、なぜなら観ることを通じて観客が映画を創造していくこと自体は、映画会社の私有財産ではないからである。

たのだ。むしろ堀が恐れていたのは、ある特定の観客性——すなわち清順のファン・クラブやシネクラブに代表されるような観客性——を支持することだったようだ。それは大学生くらいの年齢層の観客に反感を抱いていたということでは決してない。当時彼らは日活の映画を観る観客の中心をなしていたのだ。堀の抱いた恐れの本質は、これらの特定のファン、あるいはシネクラブというコンテキストのなかでは、大衆化された観客のときには可能だった産業による観客の観客性のモードのコントロールが不可能になるという点にある。確かに堀は清順の映画、特に『殺しの烙印』に対して反感を抱いていたが、同じくらい彼を困惑させたのは、まさに幾人かの洞察力ある観客者が指摘していたようなこれらの観客たちの映画の観方だった。

佐藤忠男は、堀の論理の中心に清順の映画を観にくる客を握ることによって彼の悪名高い宣言を分かりやすく言い換えてみせた。佐藤がいう堀の思考様式によれば、清順の映画が選ばれた観客を集めたという事実が堀を悩ませたわけではない。むしろ逆に、「高級」な観客層内での清順の名声が清順を難解な映画を作ることへと駆り立てたのだ。つまり、問題の根は清順ではなく観客側にあることになる。事件の二十年後に書かれた上野昂志の分析は最も鋭く本質を見抜いている。上野によれば、シネクラブは五社を通さない既存とは別の配給のモードを創りあげることによって企業による独占支配力をおびやかす、映画の作り手との新しくより緊密な関係を築きあげたのだ。シネクラブ内部では「観客側の成熟があるが、それは、これまでの製作・配給・興行を一手に握っていた企業側に、見る側の自主的選択を突きつけて揺さ振っていくことになる」シネクラブは、大衆観客という理想の土台を揺るがす自律的な観客性の形態に備えるかたちで、特に映画に自分たちの独自の研究を提示することによって、映画について語り解釈する権限を産業側から奪いとったのだ。堀が清順事件をシネクラブに代表されるような観客の行動形態を打ち崩すために利用したことを、上野はごく自然ななりゆきと考えている。

シネクラブ運動も鈴木清順問題共闘会議も共に近代文化産業に亀裂を刻む運動として解釈することが可能である。アドルノとホークハイマーの言葉の定義によると、産業としての近代文化産業は、消費者の欲望のパターンに深く浸透した定則によって規定された文化的商品を生産することによって、生産を規格化し(販売の信頼性を確保して)、消費者の需要を統制する。よって、モダン時代は

清順の不法行為に反対して60年6月12日行われたモ



注3 佐藤忠男「日本映画1968年」『現代日本映画』(評論社、1969年) p. 363に引用されている。

注4 上野昂志、前掲論文、p. 24。

注5 前項に同じ。

注6 この声明は河原畑重「共闘会議で映画改革へ」鈴木清順レポート3、『映画評論』(1968年9月号) p. 65で再発言されている。

注7 「幅広い運動を展開」『読売新聞』(1968年7月11日夕刊)、12面

注8 柿田清二「日本映画監督協会の五十年」(日本映画監督協会、1992年) p. 144に引用されている。

というものがあつた。日活の敵対者たちはこの主張をまったく不条理なものともみなした。河原畑寧はパロディに満ちた熱意をこめて、「つまり、『鈴木清順ワカラナイ』という堀発言は立派な『批評』だ」というわけ<sup>(注10)</sup>と書いた。確かに日活が画一化し、支配しようとした清順映画の読みを敵対者たちが逆らおうとするときそのような態度も必要だが、しかしそれは同時に、本当の批評とそうでないもの間にエリート主義的ヒエラルキーを築き、映画の正しい観方という規範に観る者を縛りつけることで、「何ものにもとらわれない自由な観方」を支持しているというその運動の試みを基盤からおびやかすことになった。そのような共闘会議内部の権力構造に顕在化した排他主義は、当時まわりの多くの人々を当惑させた<sup>(注11)</sup>。

このような批評概念は当時の映画批評界の変容と決して無関係ではない。上野昂志は鈴木清順問題のみならず清順の作品全体が、一九六〇年代末期の日本の映画批評に大きな変容をもたらす刺激となつたことに説得力ある説明を施している。どのような豊かな映画体験をも、その映画が社会問題をリアリスティックに描写しているか否かで評価してしまう人間主義的な批評に対して、「意味を、徹底して蹂躪してしまう体」の清順映画が歯向かうことを促しているのだ。清順映画をその純粹に映画的な「おもしろさ」のみならず、根本的な意味の欠如、すなわちあそびまで壊してしまうような型にはまつた解釈で縛りつけてしまうことは、シネ・クラブや共闘会議に代表されるような自由に関することにむけての運動の趣旨に反することになる。この新しい批評は、映画を映画として語るることによって映画体験を守ろうという試みだった。

このような批評の転換は、日本に先行してアメリカやヨーロッパで作家主義や映画構造主義の到来によつて起こつた批評の転換を反映していた。その両方が、社会現実主義的な批評を捨てて、映画固有の観ることをめぐるモードをみいだそうとする試みだった。加えて、日本の新しい批評はテクストの意味というロゴスをラディカルに拒否し、観る者を自由に解き放つという意味で、ポスト・モダン批評のモードとも基本的な前提で一致していた。しかし、このような批評のヴィジョンによつて共闘会議に内在する矛盾がいかんして激化していったかに着目することもまた重要である。なぜなら、批評を意味の探求の必要性から解放して初めて、共闘会議に内在していた非政治的なエリート主義を放棄することが可能となるからだ。問題はテクストには意味がないという概念にあるのではない。アンド

注10 河原畑寧「和解交渉へ場を移す―鈴木清順レポート」『映画評論』(1968年10月号)で掲載されている不満などを参考にしている。

注11 「鈴木清順問題共闘会議はこれだけのか」『映画芸術』(1968年10月号)で掲載されている不満などを参考にしている。

注12 上野昂志「振り出しに戻る監督」『鈴木清順全映画』p.10。

共闘会議は清順問題をこれらの社会支配や権力というより大きな問題に結びつけることによつて、本質的には映画産業内部の問題だったことを社会的、政治的な問題として定義づけようとして試みたのだ。特に日活の敵対者たちは、同時期に起こっていた国家権力の専横的な行使を含む幾つかの事件と清順問題を結びつけた。一九六八年には、三里塚における小川プロのカメラマン逮捕や、国学院大学映画研究会が新宿のデモを撮影したフィルムが没収されるなど、警察が自主映画製作に干渉する事件が何件かあつた。共闘会議主催の第二回「ネル・デイスカッション」で発言された意見を、ある参加者の言葉を借りてまとめると、「このフィルム押収をめぐる問題は、鈴木清順問題が内包していた問題の顕在化である」ということになる。政治活動、表現に対する国家権力の行使は文化活動の支配を企及する結果として同一視された。政治権力と文化権力を結びつけて考えようとする批評のなかで、政府と産業が一つに結びつけられたのだ。映画製作への警察の介入は明らかに表現の自由の問題を内包していたが、共闘会議のメンバーは政治的映画製作への抑圧を観客が観たい映画を観ることができないことと結びつけることによつて、一方で映画を観ることを政治的映画製作と同等に扱うとともに、他方で社会的、政治的現象を批評的に認知することもできるラディカルな観客性の一つのモデルとして自主映画製作を解釈した。

鈴木清順問題共闘会議によつて具体的に表現された観客性をめぐるポスト・モダンの形態は、自律的に映画を観るという戦法によるサポーターとそれらの解釈のモードの政治化によつてはつきりと特徴づけられた。しかしこの観る者の解放は、これらの自律的観客の主体性がシネ・クラブや共闘会議といったそれ自身が当時のより大きな社会的、政治的動向に結びついた制度によつて支えられていて初めて、近代文化産業の否定を政治的に進歩的なものともみなすことができたという事実も内包していた。それぞればばらの個人が提示した正当的でない読みによつて、文化産業による解釈の支配力に対抗することは不可能だったろう。この条件は、鈴木清順を支持する運動の本質的な間違いを認識しようとするときの手がかりとなる。それによつて、政治的に自由なポスト・モダンな観客を作り出そうという試みを土台から崩しかねない、観客性の概念に含まれた、矛盾が浮き彫りになってくるのだ。

批評の定義をつきつめていくにつれこの矛盾は明らかになった。清順が日活を損害賠償と堀の謝罪を求めて告訴したとき、日活側の主張のなかに、堀の発言は清順の映画に対する純粹な「批評」だった



「鈴木清順問題共闘会議」結成大会で挨拶する鈴木清順監督

注9 河原畑寧「鈴木清順レポート」『映画評論』(1969年3月号) p.99。

